

150 AÑOS DEL *GRAN TEATRE DEL LICEU*, UN RECUERDO CINEMATOGRAFICO RAFAEL DE ESPAÑA

En 1997 el Gran Teatre del Liceu de Barcelona celebra los 150 años de existencia cuando se halla precisamente luchando por resurgir después del siniestro que lo redujo a cenizas por segunda vez en su historia: el simbolismo del ave fénix iría como anillo al dedo si no fuera porque es de cortesía reservarlo para otro venerable templo de la lírica que ha sufrido la misma suerte y cuyo nombre armoniza más con el antedicho símil, La Fenice de Venecia. El propósito de estas líneas es recordar las relaciones del Liceu con el cine, que aunque puedan considerarse poco relevantes en el contexto de la principal actividad del teatro, desde una óptica personal (sentimental, sin duda) creo que merece un comentario, aunque sea breve; en realidad lo que me gustaría es que el texto que sigue fuera el borrador previo a una investigación en profundidad sobre el Liceu y el cine, que abarcara no sólo las visitas de las cámaras para films de amplia difusión sino también en productos experimentales o amateurs y documentales: una recopilación de todos los fragmentos «liceístas» del histórico NO-DO sería especialmente útil desde una perspectiva histórica, social o simplemente anecdótica.

No se ha rodado mucho en el interior del Liceu, pero conviene recordar que esto no es frecuente en ningún teatro del mundo, ya que hasta hace bien poco la tendencia general era reconstruir las salas en estudio, sobre todo en el cine americano (un ejemplo típico sería la primera película de los hermanos Marx para la MGM, la archifamosa *Una noche en la ópera*). A veces ocurre que teatros de verdad aparecen en pantalla por «exigencias del guión» como lugares completamente diferentes, como el São Carlos de Lisboa en *Noches de sol*, la Ópera de Budapest en *Cita con Venus* o el Colón de Buenos Aires en *Los inmortales II*. Incluso en un film biográfico -y por lo tanto más necesitado de rigor ambiental- como *Tragedia y triunfo de Verdi* hay escenas que supuestamente transcurren en la Scala pero los palcos que se ven son los de la Ópera de Roma. También el Liceu sirvió en una ocasión de «decorado», en toda la expresión de la palabra, para la producción de Samuel Bronston *El fabuloso mundo del circo*, pero no es eso lo que nos interesa aquí: a los que amamos Barcelona y el Liceu nos duele ver que todo su esplendor arquitectónico, orgullo de la ciudad y de todo el mundo lírico, sólo sirva para hacer creíble en el extranjero que el lugar donde transcurre la acción es... ¡Hamburgo!

Olvidémonos, pues, de estos tristes *ninguneos* y pasemos ya a analizar la imagen que parece no tener nada que ver con ello: *Eso* (1995), dirigida por Fernando Colomo. El protagonista es un joven de clase obrera que para deslumbrar a una chica se hace pasar por el primogénito de una familia de la alta sociedad madrileña: tras equiparse con los aditamentos que se consideran *de rigueur* en una persona de su alcurnia -teléfono móvil para hablar de negocios, trajes caros, automóvil deportivo, etc.-, un amigo del trabajo le sugiere una función de ópera, que a su entender representa el grado más alto de cultura y nivel socioeconómico. Tras haberse empollado el argumento de *Rigoletto*, lleva a su pareja a un teatro innominado (en realidad el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial), y cuando ella le hace una pregunta sobre la sala, de la cual el no sabe nada, le responde con suficiencia que el teatro que realmente conoce es el Liceu, donde su familia tiene «un palco de propiedad». El comentario es deliberadamente absurdo y sólo tiene sentido en el contexto jocoso de los diálogos, pero ilustra sobre lo que podríamos llamar «el mito del Liceo»: para un humilde trabajador de Madrid, poco ilustrado pero que gracias a los medios de comunicación ha adquirido unos conocimientos superficiales, el Liceu de Barcelona es el *sancta sanctorum* de la alta burguesía, un lugar de élite al cual él nunca va a poder acceder. Los que conocemos el Gran Teatro y hemos disfrutado veladas inolvidables sabemos que esta imagen es un tópico que se resiste a morir: si la alta burguesía de Barcelona ha tenido un papel de mayor relieve en la vida del Liceu es, lisa y llanamente, por haber sido la que pagó la construcción, ya que si de algo puede presumir este teatro es de haber surgido de una iniciativa privada, ajena a proteccionismos estatales. Y es gracias a esta iniciativa que todas las clases sociales de Barcelona han podido disfrutar de unas representaciones líricas de altísimo nivel desde hace 150 años. Nadie se acuerda del amplio grupo de melómanos de los pisos altos o del aficionado de verdad que ahorra para hacerse con un abono guiado no por el lucimiento social sino por el amor a la lírica, pues este «mito del Liceo» que antes hemos citado se queda en la estampa de palcos con señoras enjoyadas mirando más a la sala que al escenario y caballeros de etiqueta hablando de negocios en el antepalco. La imagen mostrada por el cine sigue de forma bastante fiel esta pauta.

La película en que el Liceu ha sido utilizado de forma más eficaz es sin duda *Mariona Rebull* (1947), versión de la novela de Ignacio Agustí dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. El climax de la intriga es el tristemente célebre atentado anarquista del 7 de noviembre de 1893, durante el cual muere la casquivana señora de Rius cuando estaba en un antepalco en brazos de su amante; para evitar el escándalo, su marido traslada el cadáver al palco familiar, no sin antes propinar una contundente bofetada al cuerpo inerte del seductor, en un momento de innegable impacto que cuenta entre los mejores de Sáenz de Heredia, cineasta con cierta tendencia a no salirse de una corrección académica bastante convencional. En el plano estrictamente histórico la película se permite una pequeña licencia, que es poner *Aida* como la obra que se representaba aquel trágico día, cuando en realidad era el *Guglielmo* -no *Guillaume*, ya que se cantaba en italiano- *Tell* de Rossini. La escena es válida tanto desde el punto de vista dramático como ambiental, según la pauta que hemos esbozado antes: el Liceu como escenario, no sólo de espectáculos líricos sino de las miserias de la burguesía catalana.

Una aproximación parecida es la de Antoni Ribas en su pretenciosa *Victoria!* (1983), que quería ser un amplio fresco social sobre la Barcelona de 1917, con la monarquía puesta en jaque por las actividades revolucionarias de las organizaciones obreras por un lado y los militares de las Juntas de Defensa por el otro. Dividida en tres largas partes, la película tuvo un rodaje largo y accidentado, no sólo por lo ambicioso del proyecto sino también por un sistema de financiación demasiado peculiar que Ribas había utilizado con éxito en su anterior producción, *La ciutat cremada* (1976), pero que en este caso hizo aguas al ser la cinta un fracaso absoluto de crítica y público. El Liceu aparece en una escena en la que, durante el curso de una representación, se produce en las Ramblas un violento altercado entre manifestantes y policía. La algarabía llega al interior de la sala, donde pronto se desencadena la polémica entre el público de los pisos altos, al que se supone aliadófilo y catalanista, y los de la platea y palcos, representantes de la clase dominante, germanófilos y fieles al rey. Cuando se oyen unos disparos, la representación se interrumpe y el Capitán General, airado, ordena que toquen la Marcha Real; el público de platea se pone de pie como un solo hombre.

Entre las curiosidades de esta escena destacaremos que algunos de los personajes estaban interpretados por personalidades de la vida cultural barcelonesa: el capitán General era el escritor Francisco Candel y Antoni Ros Marbà hacia de lo suyo, es decir, director de orquesta. La pieza representada es *Lohengrin*, pero con una peculiaridad importante derivada de la motivación del film: se canta en catalán (los intérpretes previstos por Ribas para esta breve aparición eran Caballé y Carreras, ni más ni menos, pero al final fueron Carmen Bustamante y Pedro Lavirgen). La escena no tiene mucha justificación histórica, pues aunque en alguna ocasión se llegó a utilizar el idioma vernáculo de forma parcial -precisamente el *racconto* de *Lohengrin* lo cantó Francisco Viñas en 1903-, no me consta que se hiciera en una ópera completa. Y no porque no hubiera una gran devoción por Wagner entre los intelectuales nacionalistas ni por falta de traducciones -estaban las de Joaquim Pena para la *Associació Wagneriana*-, si no por rechazo del público, acostumbrado al uso estándar del italiano, e inexperiencia de la mayoría de los cantantes con una lengua que les era desconocida. Por otra parte, la situación que nos presenta Ribas es totalmente inverosímil por una razón de peso: ¿a quien se le podría ocurrir la idea de utilizar el catalán, con todas sus connotaciones políticas, en una función a la que asiste la primera autoridad militar de Cataluña?

La novela de Narcís Oller *La febre d'or*, publicada en tres tomos en 1890, 1892 y 1893 es una certera evocación, realista y crítica, de los usos y costumbres de la burguesía catalana durante el periodo de fiebre bursátil de 1880. A pesar de las dificultades que entrañaba su rodaje, fue llevada al cine por Gonzalo Herralde en 1992; para ser exactos, no directamente al cine, ya que se montaron dos versiones: una en forma de serial televisivo de tres episodios de hora y media y un condensado de 160 minutos para salas de cine. Como suele ocurrir en estos casos, la versión «corta» resultaba embarullada e insuficiente, mientras que los tres episodios funcionaban algo mejor; por otra parte, los fallos de ambientación -en especial el vestuario, bonito pero algo artificial- pasaban más desapercibidos en la pequeña pantalla y la estética de primeros planos también era más apropiada para este medio. Las escenas de *La febre d'or* en que aparece el Liceu no tienen gran significación en el contexto de la intriga, por lo menos no como las de *Mariona Rebull*; en realidad su auténtica finalidad es la ya apuntada anteriormente de vincular la asistencia al teatro con un determinado nivel social o interés por hacerse notar.

La importancia del film de Herralde con respecto al Liceu radica en que fue el lugar elegido para su estreno oficial en Barcelona, el domingo 21 de marzo de 1993 (conviene advertir que previa mente se había exhibido en Valls, patria de Oller, el 7 de noviembre de 1992). Aunque el Liceu ya había servido en alguna ocasión como cine, siempre con films de temática más o menos operística como *Los Nibelungos* de Lang o el *Parsifal* de Syberberg, en este caso no fue una simple proyección sino todo un espectáculo pseudo-hollywoodiano: actores e invitados llegaron en calesa ante la curiosidad de los transeúntes de las

Ramblas, que si bien se quedaron con las ganas de aplaudir a algún divo americano pudieron por lo menos ver en persona a ídolos de la TV como Montse Guallar o Alex Casanovas, que hicieron de maestros de ceremonias en una sesión que duró, más o menos, de 5 de la tarde a la 1 de la madrugada y en la que, entre otras cosas, se sorteó un viaje a París; por lo que respecta a la película propiamente dicha, se pasó la versión íntegra en tres partes. Aunque la iniciativa era sin duda original y bien intencionada, no fue de gran utilidad para la carrera comercial del film, que en su versión reducida pasó con más pena que gloria; en cuanto a la utilización del Liceu para acontecimientos similares, es lógico que hubiera controversia, pero cualquier discusión sobre esto quedó finalmente abortada por el terrible suceso del 31 de enero de 1994.

ÍNDICE DE FILMS CITADOS:

Cita con Venus (Meeting Venus -1991), dir. Istvan Szabó.
La ciutat cremada / La ciudad quemada (1976), dir. Antoni Ribas.
Eso (1995), dir. Fernando Colomo.
El fabuloso mundo del circo (Circus World -1964), dir. Henry Hathaway.
La febre d'or / La fiebre del oro (1992), dir. Gonzalo Herralde.
Los inmortales II: El desafío (Highlander II: The Quickening -1991), dir. Russell Mulcahy.
Mariona Rebull (1947), dir. Jose Luis Sáenz de Heredia.
Los Nibelungos (Die Nibelungen -1924), dir. Fritz Lang.
Una noche en la ópera (A Night at the Opera -1935), dir. Sam Wood.
Noches de sol (White Nights -1985), dir. Taylor Hackford.
Parsifal (1982), dir. Hans-Jürgen Syberberg.
Tragedia y triunfo de Verdi (Giuseppe Verdi -1953), dir. Raffaello Matarazzo.
Victòria! / Victoria! (1983), dir. Antoni Ribas.